

Rafał Maciąg

Teatr i dramat ciągle w morderczym uścisku. Uwagi na marginesie książki Hansa-Thiesa Lehmanna pt. *Teatr postdramatyczny*¹

ABSTRACT. Maciąg Rafał, *Teatr i dramat ciągle w morderczym uścisku. Uwagi na marginesie książki Hansa-Thiesa Lehmanna pt. „Teatr postdramatyczny”* [Theatre and drama incessantly in a murderous grip. Side notes on Hans-Thies Lehmann's book *Postdramatic Theatre*]. „Przestrzenie Teorii” 10. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 43-61. ISBN 978-83-232-1946-0. ISSN 1644-6763.

Article refers to Hans-Thies Lehmann ideas of understanding the drama shown in his book *Postdramatic Theatre* and tries to discuss with them. Lehmann shows synthetic theory of drama based on the thought coming from Georg Friedrich Hegel by the theory of modern drama of Peter Szondi, which interprets drama as the product of historical progress. Article expresses disappointment with several simplifications embedded in Lehmann theory of the constructing mechanisms of the presenting the real world phenomena used by the drama. Indicates the possibility of the different interpretation of the philosophic inspiration coming from Hegel and shows as an example proposition of Jacques Derrida. Article remains in the area of this analytic tradition and emphasizes semantic polyphony of the dramatic text, which is based on the special sense of time but completely different than Lehmann's is.

Hans-Thies Lehmann w swojej książce zajmuje się głównie teatrem, ale poświęca dramatowi bardzo dużo miejsca, szczególnie obszerny wstęp, w którym buduje teorię dramatu, służącą uzasadnieniu losów teatru dwudziestowiecznego, z naciskiem na drugą połowę tego wieku. Samo założenie istnienia tutaj istotnego związku sugeruje zależność – Lehmann widzi znacznie więcej: wyraźną hierarchię. Przeprowadza dowód wyczerpania dramatu jako tworzywa i źródła inspiracji dla teatru, dowód, który jednoznacznie podnosi teatr do rangi osobnego, samowystarczającego i nadrzędnego dzieła sztuki. Idea niezależności i samoistności, ów kompleks, który trawi emancypującą się sztukę sceny od czasów tzw. Wielkiej Reformy, a ze zdwojoną mocą ujawniony w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, przybiera nową postać. Pozostawmy na boku główny wątek wyводу książki; teatr tutaj nas nie interesuje, nie można jednak przejść obojętnie nad obecnymi w niej interpretacjami dramatu, które koniecznie mają potwierdzić stan, w jakim się znalazł. Poczciwy dramat okazuje się zbyt nieświeży, zbyt staroświecki czy wręcz

¹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przełożyły D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

za słaby, aby udźwignąć młodzieńcze, rzeńskie i gwałtowne żywioły nowego teatru. Co więcej, ten stan wynika z pewnych immanentnych cech tej sztuki, czemu służy obszerne – i błędne w naszym mniemaniu – uzasadnienie. Potrzebę zabrania głosu wzmaga jeszcze fakt, że sam termin „teatr postdramatyczny”, wypowiedziany z naciskiem na przymiotnik, stał się bardzo popularny. Ponieważ może się zdarzyć, że nie będzie wiadomo, co on w takich razach oznacza (a tylko koncepcja Lehmana pozostanie w odwodzie), warto próbować szukać wyjaśnień.

Na początek niełatwa i wymagająca cierpliwości próba rekapitulacji poglądów Lehmana. Autor ten uważa, że powodu dla pojawienia się teatru postdramatycznego dostarcza sam dramat, który nosi w sobie pierwotny grzech dwoistości albo rozdarcia, trawiący go w ukryciu od czasów antycznych, a współcześnie ujawniający się nagle w postaci destrukcyjnej eksplozji. Pomyśl na obraz sztuki, która – poddana wewnętrznym napięciom, wyposażona we właściwość rozwoju, doskonalenia się, a nawet postępu – odmienia swój kształt na przestrzeni dziejów, Lehmann czerpie z Hegla i jego dialektycznego sposobu interpretacji istnienia świata. W wypadku dramatu skonfliktowane strony, ujęte w sposób najbardziej ogólny, można utożsamić z kategoriami piękna i moralności². Pojednanie tych dwu kategorii w idealnej przestrzeni sztuki, które zazwyczaj umożliwia jej istnienie, w dramacie przynosi klęskę: „Dramat nie jest po prostu (nieproblematycznym) miejscem występowania moralnego piękna, ale także jawnym dowodem na jego kryzys”³. Dzieje się tak dlatego, że dramat inaczej niż na przykład epika, pisze Lehmann, powołując się na Goethego i Schillera, a także Arystotelesa, konstruuje skomplikowane przewody interpretujące zasady rządzące światem. W tragedii antycznej, na przykład, stara się ująć w porządek i prawidłowości niejasne wyroki losu. Swoista predyspozycja dramatu do ujawniania złożonych mechanizmów świata polega na umiejętności uogólniania, zdolności do ukazywania zasady zdarzeń, bez zanurzania się w pełne szczegóły, obciążone ponad miarę obowiązkiem przedstawiania epickie opisy⁴. Dąży w ten sposób do abstrakcyjnego skrótu ukazującego swoisty ład, ale na tej drodze porzuca zobowiązanie wobec świata, wobec przedstawienia, wobec realności. Dramat chce mówić o układach rzeczy jako systemach związków, które rozwijają się w czasie. W najprostszym rozumieniu opowiada historie jako fabuły, ale jednocześnie oświeśla i wyodrębnia odbijające się w nich struktury ukryte przed okiem uczestnika. Dla Arystotelesa narzucająca się obecność tych

² Tamże, s. 52.

³ Tamże.

⁴ Por. tamże, s. 47.

porządków jest tak wyrazista, twierdzi Lehmann, że pozwala się ujmo-
wać w uporządkowane łańcuchy wydarzeń⁵. Dla Hegla to skutek przeja-
wiania się ducha, który dąży do coraz doskonalszych abstrakcyjnych
form⁶.

Ale umiejętność abstrahowania natury zdarzeń to jednocześnie, bę-
dące – według Lehmanna – skutkiem jego dialektycznej istoty, przekleń-
stwo dramatu. Dramat jest niejako skazany na klęskę, która bierze się
stąd, że lekceważenie i porzucenie piękna przez sens, zdrada przedsta-
wienia przez pojęcie, objawia się w utracie władzy nad realnością: „Jeżeli
klasycznemu ideałowi coś się wymyka, to właśnie możliwość objęcia tego,
co obce sensowi i nieczyste”⁷. Można to rozumieć prosto, jako nienadąża-
nie postępu formalno-konstrukcyjnego za dyskursywnym, ale także
ogólniej, idąc tropem myśli Hegla, jako ujawnienie się immanentnej wła-
ściwości losu, który nie daje się zamknąć w kształtach podlegającym
zasadom piękna, bowiem podlega dynamice innego rodzaju: pozazmys-
łowej i pozarealnej⁸. Fakt ten oznacza swoistą niemożność wysłowienia
tych wszystkich trudnych odkryć duchowych i intelektualnych, które
w drodze rozwoju dramatu się pojawiły, ale nie mogą znaleźć dla siebie
odpowiedniego kształtu literackiego czy dalej teatralnego, owego „zmy-
słowego pozoru idei” dającego nadzieję na piękno. Kiedy ponosi klęskę
wysłowienie, siłą rzeczy myśl, która za tym wysłowieniem stoi, staje się
niema. Dramatyczny skrót i synteza jałowiejają, nie znalazłszy właściwej
sobie formy. Traci też rację bytu sam dramat, który nie jest zdolny do-
starczać teatrowi spoistych w formie i treści propozycji: rozpoczynają się
czasy postdramatyczne.

Według Lehmanna, szczytem sukcesów porządkującej konstrukcji
dramatu w odnajdywaniu adekwatnych przedstawień, a jednocześnie
apogeum jego teatralnej władzy był koniec wieku XIX. Potem następuje
już tylko demontaż, kompromitujący mit zwartości i nośności tekstu jako
bezwzględного prawodawcy teatralnego ustroju, oraz stopniowe uwal-
nianie się teatru od tekstu. Trzy konstrukcyjne założenia przedstawienia
zawartego w dramacie okazały się szczególnie słabe, co znaczy w świetle
wywodu Lehmanna chyba tyle, że nie udźwignęły komplikacji czy też
głębi albo natężenia organizacji rzeczywistości, jaka wyłoniła się z koń-
cem XIX wieku i skazane zostały wobec tego na odrzucenie albo zasadni-
czą przemianę: „forma pełnego napięcia, niosącego rozwiązanie dialogu;
podmiot, którego rzeczywistość w dużej mierze da się wyrazić z pomocą

⁵ Tamże, s. 48.

⁶ Por. tamże, s. 51 i 52.

⁷ Tamże, s. 54.

⁸ Tamże.

ludzkiej mowy; akcja, która przede wszystkim dokonuje się w absolutnej teraźniejszości⁹. Lehmann może je tak stanowczo określić, bowiem wprowadza jeszcze jedno, dodatkowe założenie istnienia „czystego dramatu”¹⁰, który nie tylko opiera się na realizacji uogólniającego modelu jako estetycznej, abstrakcyjnej formy, ale także na pewnych, tradycyjnych składnikach konstrukcyjnych.

Rozpatrzmy teraz kilka ważnych kwestii, które mogą uzmysłwić stosunek teatrologa takiego jak Lehmann do dramatu, sposób postrzegania przez niego tekstu dramatycznego, przedstawiającego się mu jako dodatek lub substrat dzieła nadrzędnego – teatralnego przedstawienia. Na marginesie zauważmy tylko, że wprowadzanie tego rodzaju hierarchii, choć do pewnego stopnia wytłumaczalne, raczej nie daje się utrzymać w świetle historii teatru europejskiego, o ile nie założymy, że ta historia ma sens i dąży w stronę doskonałości, czyli podlega zasadzie postępu. Wtedy do wcześniejszych form nie ma powrotu. Są porzuconymi na świetlanej drodze łachmanami poprzednich wcieleń.

Listę wątpliwości otwiera stosunek Lehmann do problemu rozwoju formy dramatu. Twierdzi on, że forma dramatyczna posiada własną dynamikę historyczną, skoro co najmniej można pewnie wyodrębnić czas jej kryzysu. Lehmann lokuje ten moment dosyć dowolnie; nie wyjaśnia precyzyjnie, dlaczego raz czyni to około 1880 roku¹¹, a kiedy indziej sugeruje, że forma klasycznej dramaturgii wypełniła się dzięki epickim eksperymentom Brechta¹². Obydwa te wskazania pochodzą niewątpliwie od Petera Szondi¹³, na którego Lehmann chętnie się powołuje. Towarzyszy jednak temu pewna dezynwoltura, która ujawnia się także, gdy szuka on oparcia wywodu w ideach Hegla, w szczególności dotyczy to przyjęcia historyzmu jako metody interpretacyjnej. Szondi w sposób bardzo jasny przedstawia założenie w istocie niezwykle trudne¹⁴. Odwołując się do arystotelesowskiego dualizmu formy i treści, artykułuje nieufność wobec idei dramatu jako formy stabilnej w czasie i *ex definitione* nieziennej (wobec zmiennej i historycznie danej treści). Tę niewątpliwie słuszną intuicję ubiera w pojęcia i konstrukty filozofii Hegla, co nie jest dziwne, skoro jest ona dla niego szczytowym osiągnięciem myśli dialektycznej i historycznej¹⁵. Założenie takie, które odrzuca wcześniejsze, sys-

⁹ Tamże, s. 64.

¹⁰ Tamże, s. 63.

¹¹ Tamże, s. 64.

¹² Tamże, s. 35.

¹³ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu, 1880/1950*, przełożył E. Misiołek, Warszawa 1976.

¹⁴ Por. tamże, s. 6 i n.

¹⁵ Tamże, s. 6.

tematyczne (i nieruchome) poetyki i ciska go na burzliwe wody historii, stawia Szondiego przed koniecznością powtórnego zdefiniowania fenomenu dramatu. Szondi szuka pomocy w samym pojęciu: odpowiada na pytanie, czym jest zjawisko, które tym pojęciem określamy, zjawisko obserwowane z perspektywy obiektywnej prawdy historycznej i precyzyjnie w historii ulokowane: „zjawisko z dziejów literatury, mianowicie ten dramat, jaki powstał w elżbietąńskiej Anglii, zwłaszcza jednak we Francji XVIII stulecia, i kontynuował swój żywot w niemieckim klasycyzmie”¹⁶. Pozostając w zgodzie z dualnymi kategoriami Arystotelesa, uznaje dramat za „pewną szczególną formę twórczości dla sceny”¹⁷, formę, która łączy się z treścią według dwóch zasad: po pierwsze „Wylądowanie dialogu, czyli wypowiedzi międzyludzkiej w dramacie, odzwierciedla fakt, iż dramat powstaje jedynie z odtworzenia relacji międzyludzkiej, iż zna jedynie to, co rozegra się w tej sferze”¹⁸ oraz po drugie: „dramat jest samoistny. Nie jest (wtórnym) przedstawieniem czegoś (pierwotnego), lecz prezentuje się sam, jest sam sobą”¹⁹.

Dialektyczny konflikt, który dostrzega Szondi w twórczości dramatycznej pięciu pisarzy: Ibsena, Czechowa, Strindberga, Maeterlincka i Hauptmana, ujawnia się w chwili dającej się zaskakująco dobrze zlokalizować w czasie (stąd w pewnym momencie pojawia się rok 1880) i w wyrazisty sposób narusza przywołane zasady wewnętrznej zgodności:

„Za kryzys, w który pod koniec XIX stulecia popada dramat jako forma służąca zawsze przedstawieniu teraźniejszego (1) międzyludzkiego (2) wydarzenia (3), ponoszą odpowiedzialność przemiany tematyczne doprowadzające do zastąpienia członków powyższej triady odpowiednimi kontrpojęciami”²⁰.

W ten sposób „treść” rozsadza „formę”, czyniąc zadość Hegłowskiej dialektycznej zasadzie konfliktu i doprowadza do utworzenia nowych bytów dramatycznych, które analizuje Szondi w dalszej części książki (gdzie zajmuje się m. in. Brechtem). Dokonałem pobieżnego streszczenia poglądów Szondiego, ponieważ Lehmann nie tylko odwołuje się doń wprost, ale powtarza także jego konstrukcję i wnioski, często nie podając ich autora. Jednak słabo uzasadnione i posługujące się dość dowolnie pojęciami Hegla wywody Lehmann są odległe od oryginału. W istocie czerpią z nich inspirację, ba, używają konkluzji, karmią się cząstkowymi strukturami (np. pojęciem „czystego dramatu”, przejętymi wskazaniem momentów historycznych), nie szanują jednak istoty wywodu.

¹⁶ Tamże, s. 8.

¹⁷ Tamże, s. 9.

¹⁸ Tamże, s. 12.

¹⁹ Tamże, s. 14.

²⁰ Tamże, s. 69.

U Lehmana dialektycznie złożone moralne piękno czy piękna moralność podlegają biegowi pewnej historii – poddane są nieznośnemu wewnętrznemu napięciu, które doprowadza w końcu do zachwiania równowagi tych dwu wektorów na niekorzyść piękna. Czas odgrywa więc ważną rolę w zyciorysie dramatycznej formy, a dowód na to, który znajduje Lehmann, jest prosty: jest nim sama historia: „Historycy [...] wciąż powracają do metafory dramatu, tragedii i komedii, aby opisać lepiej sens i wewnętrzną jedność procesów dziejowych”²¹. Istotę głębokiej łączności dramatu i historii Lehmann tłumaczy parę zdań dalej: „Lecz kiedy traktuje się historię jak dramat, to w sposób konieczny ogląda się ją w perspektywie teleologicznej, która nadaje nadrzędny sens chaosowi wydarzeń; sens, który staje się pojednaniem przeciwieństw w estetyce idealistycznej, zaś procesem historycznym w marksistowskiej filozofii”²². W sposób dosłowny autor *Teatru postdramatycznego* nie przyznaje, na szczęście, że rozwój dramatycznej formy ma charakter postępowy. W końcu, jak tego nieustannie doświadczamy, wiek tekstu w żaden sposób nie odbiera mu przywileju bycia niewyczerpanym, silnym i rzeźkim źródłem inspiracji i treści.

Konstatacja zawarta w przytoczonym przed chwilą cytacie wiąże się z następnym pomysłem Lehmana – konstrukcją, która odzwierciedla zasadę współzależności dramatu i historii. I teatru jeszcze, trzeba koniecznie napisać, bo pojęcia teatr i dramat czy teatr dramatyczny ciągle są przez niego łączone²³. Dzięki temu właśnie, dzięki zgodzie i połączeniu sił teatru oraz dramatu w jednym, wspólnym dziele²⁴ wyłania się przejrzysta struktura: „Całość, iluzja, reprezentacja świata podlegają modelowi «dramatu», i odwrotnie: poprzez swoją formę teatr dramatyczny traktuje całość jako **model** rzeczywistości”²⁵. Teatr, a także leżący u jego podstaw i rządzący nim niepodzielnie dramat łączą się w określonym celu – tworzenia iluzji²⁶, która dąży w jasnym kierunku: umożliwia rekonstrukcję świata realnego, tworząc coś na kształt mechanicznej zabawki. Kategoria czasu jest w tej sytuacji konieczna i uzasadniona. Zabawka owa istnieje w rzeczywistości czysto mechanicystycznie rozumianego świata: działa w czasie (bo to chyba własność sposobu istnienia modelu) i rozwija się w czasie (dialektycznie – o tym więcej za chwilę).

²¹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 46.

²² Tamże.

²³ Tę skłonność można chyba wytłumaczyć niezbyt dokładnym zrozumieniem założenia, jakie przyjął Szondi, cytowaliśmy je przed chwilą. Lehman, jak się wydaje, utożsamia ze sobą teatr dramatyczny, czyli ten oparty na dramacie, przeszły, z dramatem, który był jego podstawą.

²⁴ Por. tamże, s. 18 i 32.

²⁵ Tamże, s. 18.

²⁶ Tamże.

O kwestii iluzji w teatrze, zwłaszcza osiemnastowiecznego i dziewiętnastowiecznego wiele napisano. Zainteresowanych odsyłam do fundamentalnej pracy Dobrochny Ratajczak pt. *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*²⁷, w której zajmuje się ona subtelnymi związkami tych dwu sztuk właśnie, rozpatrując wnikliwie skomplikowane zjawisko iluzyjności teatralnej, a także przede wszystkim do pracy Krzysztofa Pleśniarowicza pt. *Przestrzenie deziluzji*²⁸. Ta ostatnia książka podejmuje próbę usystematyzowania złożonego procesu przeistaczania się iluzji rozumianej daleko więcej niż tylko postulat estetyczny, a wręcz jako rodzaj nastawienia poznawczego, w swoje przeciwieństwo: deziluzję, procesu przebiegającego na przestrzeni dwudziestego wieku jednocześnie na wielu piętach i w wielu wymiarach dzieła teatralnego. Pleśniarowicz dostrzega w nim dobry punkt wyjścia do analizy wątpliwości na temat elementarnych twierdzeń dotyczących ontologicznego statusu tego dzieła.

Zapytajmy, jak działa Lehmannowski „model”? Aby go zrozumieć, musimy włączyć do naszej analizy pojęcie, którego Lehmann używa w sposób bardzo specjalny. To pojęcie dyskursu, które w nieco odmienionej formie pożyczka od Andrzeja Wirtha. Wirth rozumiał teatralny dyskurs jako rodzaj wywodu kierowanego ze sceny w stronę publiczności, biegnącego od rozgadanego reżysera do milczącego widza. Znaleźliśmy jedno zdanie, które objaśnia związek dyskursu i dialogu: opisuje ono dyskurs dramatyczny jako przeciwieństwo scenicznego dialogu, uznając dyskurs na poziomie analizy teatru za formę wyższą, bardziej rozwiniętą. Lehmann twierdzi w skrócie mniej więcej, że kiedy postacie mówią nieskładnie, niezwyczajnie, to znaczy kiedy burzą zwyczajowe formy dialogu (Heiner Müller, Peter Handke) lub nie mówią wcale (Brecht), jedyna szansa na utrzymanie możliwości opowiadania tkwi w dyskursie²⁹. Co oznacza zatem takie rozumienie dyskursu? Zdaje się, że rozmnożenie możliwości budowania sensów, włączenie wszelkich innych, niedialogowych (a więc często także pozatekstowych) sposobów przywoływania znaczeń i łączenia ich w większe całości.

Jednak takie postawienie sprawy ma swoje dobitne konsekwencje. Po pierwsze nie możemy już mówić wtedy o dramacie, ponieważ dramat do tekstu się ogranicza. Ale, co gorsza, uznawanie, że sam tekst nie wystarczy do budowania dyskursu to absurd. Po drugie, wydawałoby się, że skoro dramat ma skłonność do „uogólniania” i wyraża swój sąd na temat

²⁷ D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.

²⁸ K. Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji, współczesne modele dzieła teatralnego*, Kraków 1996.

²⁹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 33.

świata poprzez budowanie modelu, to oczekiwilibyśmy od niego umiejętności budowania dyskursu, zwłaszcza że posiada skłonność do budowania abstrakcji. Do tej diagnozy Lehmann dorzuca jeszcze jedną, fundamentalną konstatację, która zwraca uwagę na staroświeckie podejście Wirtha: na jego milczące przyzwyczajenie do rozumowania kategoriami klasycznego schematu nadawcy i odbiorcy:

Tymczasem polilog (Kristeva) nowego teatru nie ma nic wspólnego z takim koncentrycznym porządkiem **jednego** Logosu. Na wiele różnych sposobów wykorzystuje się możliwości **organizacji sensów i dźwięków w danym pomieszczeniu**, które trudno przypisać jednemu (indywidualnemu czy zbiorowemu) podmiotowi³⁰.

Można to rozumieć tak, że nowy teatr wymaga pluralizmu sensów i odniesień, a temu już dramat tradycyjny nie ma szansy sprostać. Dlaczego? Chyba dlatego, że, według Lehmann, model dramatu zasilającego teatr dramatyczny (dramatu archaicznego) zakłada kompletność i suwerenność swojej domeny. Zanurzony bez reszty w tekście, rozpatruje problemy świata w zaciszu zamknięcia i izolacji. Obraca słowami i buduje z nich zdania, które wewnątrz jednej przestrzeni układają się w znaczące związki, produkują sensy i przedstawienia. Tworzą model świata, ponieważ przemyślnie tkają materię wydarzeń tak, jakby budowały spekulatywną wypowiedź, interpretację problemu lub uzasadnienie tezy. Tak uzyskana przestrzeń jest w zasadzie samowystarczalna. Zgoda, rodzą się w niej pytania, na które nie da się udzielić odpowiedzi; przypomnijmy fatalistyczny cień konieczności kładący się w poprzek losów antycznych postaci. Nawet wtedy jednak pytania dotyczą porządków świata, tyle że porządków innego rodzaju niż ludzkie.

W ten prosty i mechaniczny świat dramatu wpada, jak twierdzi Lehmann, Brecht i przynosi najpierw ze sobą pomysł epickości zaprzeczający filozoficzno-spekulatywnej naturze dramatu, a potem w ogóle detronizuje tekst dramatyczny w teatrze, usuwając go z teatralnych scen³¹. W ten sposób otwiera się szeroko droga dla rozmaitych narzędzi dramaturgicznych, niosących zwątpienie w logikę świata i szyderstwo, chwyconych chętnie przez Ionesco i jemu podobnych, podkopująca nienaruszony dotychczas nadrzędny status tekstu. Jednocześnie tekst przestaje funkcjonować jako niewzruszony fundament teatralnego świata i ostateczna instancja praw łączących ten świat w jeden system czy decydujących o jego prawdopodobieństwie. W tej sytuacji dialog, oparty na kulawych, niepewnych, względnych czy przypadkowych podstawach, nie ma już siły trwać. Słowa (w teatrze nie w tekście!) zaczynają przedstawiać coś, co

³⁰ Tamże, s. 34.

³¹ Tamże, s. 35.

może być czymś innym, oszukiwać, bełkotać lub – co najważniejsze – wcale ich nie ma. Urywają się z uwięzi, na której trzymała je mówiąca postać, odsyłają jednocześnie do wielu różnych porządków semantycznych. Mówią wielogłosem i biorą udział jednocześnie w wielu monologach. W ogóle przestaje być wiadomo, kto mówi i co chce tym mówieniem wyrazić³².

Pęknięcie dramatycznej formy pogłębia się i sięga dalej niż wyrwa uczyniona przez Brechta. Uderzenie dotyka tego elementu konstrukcji dramatycznej, która dla Brechta pozostawała jeszcze nietykalna: fabuły³³. Zdarzenia przeciekają przez palce, wiążą się ze sobą w skundlone, wynaturzone związki albo nie wiążą się w ogóle, formując coś w rodzaju zwartej, niekonkretnej, pozbawionej wyrazu fali. Pytanie w tych okolicznościach o sens zestawień czy znaczenia katalogów, w jakie układają się molekuly fabularnej substancji teatru i usiłującego nadażyć za nim dramatu, wydaje się rozpaczliwie naiwne. Dla Lehmana odkrycie tej nowej sytuacji ujawnia się już w twórczości takich pisarzy, jak Maeterlinck, Gertruda Stein, Witkiewicz i innych, za każdym razem zresztą nieco inaczej, w trochę innym tonie i oznacza koniec dialektycznej zasady rządzącej dramatem.

Jak widać, idea naczelna – przedstawianie świata, nie zostaje właściwie odrzucona: świat okazuje się nieco zbyt skomplikowany, immanentnie nieuchwytny. Wyścig między rzeczywistością a przedstawieniem tej rzeczywistości w dramacie mógł trwać, gdy dramaturgom nie brakowało pomysłów na zbudowanie logicznej konstrukcji otaczającego ich świata, bo tylko wtedy mogli tworzyć swoje modele, konstrukcji, dodajmy za Lehmannem i Wirthem, istniejącej dzięki dialogowym wypowiedziom postaci. Kiedy takiej konstrukcji nie „zmajstrowali” dobrze, modele stały się koślawe; kiedy okazała się ona niemożliwa do skonstruowania, bo przekraczała możliwości tworzywa, dramaturdzy odeszli ze wstydem. Tym samym znikła naczelna podpora konstrukcji, która fundowała status dramatu i dostarczała powodu do jego suwerennego istnienia. Głównym powodem jej upadku był „brak źródła dyskursu [czyli wyrazistego nadawcy w akcie komunikacyjnym między reżyserem a widzem – przyp. R.M.] w połączeniu z pomnożeniem nadawców na scenie”³⁴, co okazało się sytuacją nową i nie do zniesienia dla przedstawienia, jakim posługuje się dramatyczna forma, przekraczającą jej „techniczne” możliwości, wykluczającą mozolne nizananie zdarzeń fabuły, rozbijającą spójność właściwą modelowi.

³² Tamże, s. 33.

³³ Tamże, s. 35.

³⁴ Tamże, s. 34.

Sugestywna prostota tej koncepcji okazuje się tak silna, że na moment jesteśmy skłonni uwierzyć w historyczny ład dialektycznego postępu w dramacie, który ostatecznie nie zdążył się zabrać do pędzącego pociągu z napisem „Rzeczywistość”. Koncepcji, gdy ją ubierzemy w pojęcia zaczerpnięte z Hegla i używane przez Lehmana, wyglądającej tak: dramat rozwija się w dialektycznej grze między pierwiastkiem ducha, z natury swojej dążącego do moralnej doskonałości, a potencjami materialnych przedstawień, które powinny dążyć do piękna, ale nie mogą, ponieważ celem duchowego ruchu nie jest przedstawienie, ale interpretacja, nie odbitka świata realnego, ale abstrakcja³⁵. Sens wykuwający się na drodze logicznego przewodu fabuły dramatu, pokazanej jako dialogowe sekwencje, nie może osiągnąć zgodności ze światem realnym, który nagle okazał się rozbity, pluralistyczny, wielogłosowy i względny, a co najważniejsze – dyskursywny (!). Do sprostania takiemu zadaniu, twierdzi Lehmann, predestynowany jest jedynie teatr.

Rozplątując łamigłóvkę logiczną zadaną nam przez Lehmana, pozostawmy kwestię dyskursu na boku, musimy bowiem sięgnąć głębiej a nie tylko wskazać na nadużycia w stosowaniu pojęć. Błąd rozumowania bierze się stąd, że usiłując zbudować podstawy ideowej interpretacji rozwoju formy dramatycznej, zaplątał się on w pułapkę pewnego typu rozumienia wzajemnej wymiany, jaka dokonuje się między przestrzenią estetycznie ukształtowaną, fikcyjnym światem czy też fikcyjnym kosmosem – to tylko niektóre określenia owego dziwnego terytorium, które przytacza – a przestrzenią doświadczeń codziennych, rzeczywistością w tym sensie, jaki nadajemy temu miejscu, potykając się o jego twarde, dotykalne, znane wszystkim i dla wszystkich (pozornie) jednakowe przedmioty.

Lehmann powołuje się na Theodora Adorna:

Sztuka nie jest odbiciem, poznaniem jakiegoś przedmiotu; skarłałaby wówczas do statusu podwojenia [...]. **Sztuka sięga gestycznie po rzeczywistość, by dotknąć jej wycofać się w tym samym momencie.** Te poruszenia układają się na jej litery³⁶.

To zdaje się z tych słów czerpie natchnienie, które skłania go do zasadniczego błędu: aby złożenie dramat – rzeczywistość traktować jako związek jednorodny i stabilny. Jednak interpretacja Lehmana jest dużo mniej wyszukana; mówi o stosunku dramat – rzeczywistość jako obecnym, konkretnym i jednolitym bycie, posiadającym w dodatku własną historię (a w dramacie „przedpostdramatycznym” realizującym się dzięki idei modelu). Zdaje się, że mamy tutaj do czynienia z klasycznym nad-

³⁵ Por. tamże, s. 47.

³⁶ Tamże, s. 45.

użyciem argumentacji zwanym *petitio principii* – zjawisko, fakt, fenomen stosunku dramatu i świata doświadczeń jego autora lub czytelnika to dopiero wyzwanie interpretacyjne, a nie gotowa i dana w formie *principii* teza. Piękna, poetycka metafora Theodora Adorna subtelnie oddaje dynamikę pewnego wydarzenia, nie przesądzając w najmniejszym stopniu o jego ontologicznych okolicznościach, a już tym bardziej o naturze czy materii agensów biorących w nim udział. Gęsty obraz ujawnia pewną katastrofalną zmysłowość aktu, obciążoną skutkami ciekawość, determinację, odwagę, bez troskę, pychę... Lehmann, co zresztą jest chyba częstą przywarą teatrologów, ulega bez reszty pełnej ciemnego uroku wizji teatru. Że tak może być, przekonują nas jeszcze inne fragmenty książki³⁷. Jednak oczarowanie, którego jesteśmy świadkami, nie daje mu w najmniejszym stopniu prawa do tak swobodnej ekstrapolacji szlachetnej formuły Adorna. Model, na który powołuje się Lehmann, jest jedynie niezbyt wyszukaną, choć bardzo wyrazistą i zbyt prostą propozycją ujęcia fenomenu stosunku dramatu i świata realnego. Odwołując się do pewnego, wydawałoby się oczywistego, choć w istocie bliżej nieokreślonego rozumienia tego pojęcia, dowolnie rozciąga je na wszelkie wcielenia i formy dramatycznej konstrukcji³⁸. Jego niedostatki ukrywają się w dezynwolturze, z jaką Lehmann miesza analizę teatru z analizą dramatu. Odwołuje się on do pojęcia iluzji jako tej własności modelu teatru dramatycznego, która pozostaje jego niezmienną cechą, występującą w różnym nasileniu i różnych wariantach. Tymczasem o ile kategoria iluzji może pozwalać jeszcze na uzasadnienie modelu, jaki budował teatr – Lehmann pisze o „fikcyjnym kosmosie”³⁹, o tyle przeniesienie tej konstrukcji na poziom tekstu, ową „całość narracyjną i myślową”⁴⁰, co czyni bez dodatkowego uzasadnienia, jest nadużyciem. Chyba że założymy, że tekst jest jedynie teatru rekwizytem. Mówienie o modelu tekstu wspartym na kategorii iluzji i uznawanie tego modelu za wzorzec istoty dramatu to gorzej niż uproszczenie.

Związek kreacji, fikcji i kamiennej prawdy rzeczywistości nabiera tutaj znaczenia fundamentalnego. Taki związek nie pozostaje wyłącznie w dyspozycji dzieła literackiego. Jest znacznie bardziej ogólny i obejmuje podstawowe filozoficzne pytania dotyczące istoty czynności, jaką jest wypowiedzanie się na temat świata. Można przyjąć, a takie nastawienie przeważało ostatecznie w dwudziestym wieku, że użycie kategorii wypo-

³⁷ Porównaj opis doświadczenia Lehmanna w obcowaniu z Lyotardem, tamże, s. 44.

³⁸ Model jako konstrukt służący wyjaśnianiu wzajemnego stosunku świata i porządkującej go myśli doczekał się badań, wśród których możemy wymienić propozycję Iana G. Barboura czy Michała Hellera.

³⁹ Tamże, s. 18.

⁴⁰ Tamże, s. 17.

wiedzi odsyła nieuchronnie do języka, przeto z dużym prawdopodobieństwem wewnątrz języka właśnie możemy poszukiwać wskazówek owego związku⁴¹. Spójrzmy na problematykę dramatu od tej strony. Od razu wyłania się problem opisanie procedury nabywania znaczeń przez słowa jako odzwierciedlenie związku, jaki łączy te znaczenia z desygnatami umieszczonymi w świecie realnym. Z tym kłopotliwym powinowactwem spotykamy się nieustannie tam, gdzie mamy do czynienia z egzegezą tekstu. Trudno tutaj referować dynamikę toczących się na tym gruncie sporów, które rozgorzały w drugiej połowie dwudziestego wieku; tę pracę wykonał niezwykle skrupulatnie przywoływany już Richard Rorty. Należy uświadomić sobie jednak – i tę konstatację, wspartą na odkryciu rangi języka w dwudziestym wieku, uznajmy za zasadniczo ważną – iż interpretując dramat, włączamy się w grę konceptualizacji świata sięgającą głęboko w pokłady kultury. Dramat czerpie z pewnego otoczenia, jakie się poza samym tekstem rozciąga. Można uznać język za takie otoczenie. Można rozpatrywać je jako zbiór tekstów. Można, odwołując się do jeszcze innej metodologii, nazwać go swoistą narracją, jedną z wielu, wewnątrz której składamy od nowa pewne podsunięte przez nią składniki. Nie miejsce tutaj na konstruowanie wnikliwego i kompletnego katalogu, chodzi raczej o stworzenie wyobrażenia tej wibrującej przestrzeni, będącej środowiskiem konstruowania się znaczeń dramatu. Archetypalna świadomość wspólnoty, obowiązujące struktura cywilizacji, historyczne tło, kształt stosunków społecznych, teologia – to tylko przypadkowe przykłady nazywania pewnych aspektów owego środowiska. Wybrane z ich bogatych magazynów inspiracje, sądy, pojęcia aktualizują się jako zaplecze tekstu, tworząc bieżącą, chwilową, nową konstrukcję. Problem jednak polega na ich rozproszeniu, na różnorodnych motywacjach znaczeniowych, na niemożliwych do ujednolicenia zapleczach pojęciowych, które przecież w końcu składają się na jedno literackie dzieło. Odwołanie się do języka na tym tle obiecuje stworzenie jednej, uniwersalnej platformy, dającej nadzieję na pokonanie tego rozproszenia. Jak pisze Rorty, „Nie sposób wyskoczyć z własnej skóry – tradycji, języka itp., w ramach których myślimy i dokonujemy autokrytyki – i porównać się z czymś absolutnym”⁴².

Rozproszenie zostaje tylko częściowo okiełznane, a fundamentalna kwestia: w jaki sposób język przedstawia rzeczy świata realnego, pozostaje nierozwiązana. I aby pozostawić już tę kwestię na boku, wspomnijmy tylko o jednym z najważniejszych sporów toczonych w tej spra-

⁴¹ R. Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu, Eseje z lat 1972–1980*, zwłaszcza rozdział „Filozofia jako rodzaj pisarstwa: esej o Derridzie”, s. 14.

⁴² Tamże.

wie: o sporze między kantowskim poglądem o apriorycznym charakterze pojęć pozostających w złożonym związku z przedmiotami a derridiańską grą znaczeń aktualizujących się jako produkty osobnych, nieobciążonych balastem ambicji korespondowania z rzeczywistością procesów. Poświęca mu sporo miejsca wspomniany już Richard Rorty⁴³. Jednak drobne przesunięcie akcentu, jakiego dokonaliśmy, zmienia całą konstrukcję: to nie dramat koniecznie jest porządkiem, jest natomiast odzwierciedleniem porządku: imaginacyjnego, pozbawionego gwarancji trwałości, pozbawionego także ambicji odkrywania prawdy, choć zwykle pozostającego w pretensjach do opisywania obiektywnej rzeczywistości.

Istotnie domyślamy się ładu w dramacie. Ładu nie dającego się jednak identyfikować w najmniejszym stopniu z ideą modelu. Ładu prawdopodobnie dużo bardziej intensywnego niż w innych gatunkach literackich. Dramaty Czehowa na przykład to sieci przędące tysiące wątków, kojarzeń, zbieżności i rymów, w które wikłają się postaci i rzeczy. Aby to zrozumieć, wystarczy przeczytać pierwszą scenę *Wiśniowego sadu*. Odszukajmy wszystkie odniesienia do czasu; znajdują się niemal w każdej kwestii i każdym didaskalium. Sprawdźmy, w jakiej konfiguracji się zjawiają i na jakiej płaszczyźnie rysującego się powoli przed nami świata; znajdziemy emocjonalną, egzystencjalną, przyrodniczą, filozoficzną i inne. Te odniesienia tworzą wielokrotnie zapętloną sieć, rozproszoną w różnych wymiarach. Chwilowe kojarzenie pobiegnie jednym z wielu traktów, który się w tym momencie zaktualizuje – pojawi się i powiąże poziomy i załuki unikatowego, elektrycznego przebiegu w opalizujący, zatrzymany kształt: sensu, następstwa, zasady, odkrycia. Jepichodowa kłopotów z tożsamością, które są figurą uzyskiwania kształtu kompletnej osoby. Duniaszy lękliwych drgnień serduszka o przyszłość. Nieodmiennej stałości wschodów słońca i powrotów wiosny po zimie. Niewzruszonej, kamiennej zasady odejścia dzieciństwa w niebyt. Powrotów i odjazdów. Starości i śmierci. I tak dalej. Ułożą się one jak w błysku flesza w kolorowy, migotliwy widoczek pewnej rzeczywistości. Pojawia się w nim buty, świeca, okno, kwitnące wiśnie i jeszcze inne, mniej oczywiste, przypadkowe z pozoru rzeczy i znaki. Ład takiego przedstawienia ujawnia się w momentalnym splocie. Splot ten łączy się z innymi w gęstą tkaninę. Natura tej tkaniny nie jest jednak ostateczna i oczywista. Pozwala na wielką swobodę, nie na tyle dowolną jednak, żeby utracić łączność z sensem.

Odzwierciedlenie porządku, które zawarte jest w dramacie, łatwo daje się zidentyfikować na przykładzie jego specjalnego trybu istnienia wobec czasu, własności, do której chętnie odwołuje się zresztą Lehmann.

⁴³ Por. tamże, s. 133.

Dramat rozwija się w czasie, pisze on. I ma rację. Model natomiast istnieje poza czasem, nawet jeżeli jego treścią jest dzieje się w czasie. To prawda. Jedyne, co z modelu można przyjąć za obowiązujące – to jego aprioryczna, stabilna struktura. Tekst, a może szczególnie tekst dramatu jest jednocześnie zanurzony w czasie i poza ten czas wyrzucony. Zrozumienie tego paradoksu pozwala wyjaśnić nieporozumienie dotyczące pojęcia dyskursu, który na czasie opiera swoje istnienie. Przedstawienie, wygląd są pozaczasowe. Spekulatywny przewód jest następstwem, a więc silnie pozostaje w czas włączony. Struktura tekstu, zwłaszcza tekstu dramatycznego, łączy te dwie własności. Pierwsza scena dramatu Czehowa jest rozwojem pewnych zdarzeń, więcej, można ją ułożyć w ciąg konsekwencji wzbudzanych logicznie przez poprzedzające je przyczyny: słońce wschodzi, staje się jasno, trzeba zgasić świecę, pociąg coraz bliżej, czasu do przyjazdu coraz mniej itd. Ale racja Jępichodowa śmiesznej rozpaczki ujawnia się na skrzyżowaniu niejako następstw obrazów i zdarzeń. Podobnie istota i porządek nieuchronnej zmiany (pór roku, pór dnia, okresów życia itd.), która jest zasadą świata uderzającą nas swoją prawidłowością w momentalnym olśnieniu. Cierpienie Duniaszy nie istnieje z godziny na godzinę; ono istnieje w poprzek godzin i minut, falując własnym, wrażliwym rytmem. Nie możemy tutaj mówić ani o modelu (wiecznotrwałym), ani o dyskursie (przelotnym). Realizację treści ujawniającą się w tworzących się obrazach dystansują się od czasu przebiegu wypadków, także od ich logiki. W teatrze panuje inna zasada; czas fizycznych, naocznych zdarzeń przykrywa inne porządki, zdominowuje je, nawet niszczy. Pozaczasowa warstwa, która z prędkością myśli uaktywnia związki, układając rzeczy i zdarzenia w fotografie, jest spłoszona i pokazuje się mniej chętnie. Głośno tyka zegarek inspicjenta, który wywołuje po kolei aktorów z bufetu.

Zbitka obrazowego i znaczącego śladu (u Czehowa) żyje w dwóch czasach: oczywistym czasie percepcji i pozafizycznym czasie aktualizacji. W ten sposób wyłania się jako skutek braku jednoznacznego zakotwiczenia w czasie i jednocześnie, poprzez tę swoją dziwaczność, wskazuje paradoksalnie, jak okoliczność istnienia wobec kategorii czasu jest dla niej istotna: ujawnia swoisty rodzaj gry, jaki z czasem uprawia. Duniasza idzie ze świecą, słońce powoli wspina się na nieboskłon, pociąg pracownice obracając kołami, zbliża się do stacji, wewnątrz Raniewska pogrążona we wspomnieniach stopniowo oddala się od Mentony. Ale pewność nieuchronności, natręctwo powtórzeń, niewygodna pośpiechu albo niepokój czekania istnieją osobno, obok i daleko od nigdy nie kończących się figur dziejących się rzeczy. W tym sensie są pozaczasowe lub co najmniej zanurzone w innym porządku czasu niż zdarzenia. Różnica dynamiki, jaka dzieli te dwa porządki, jest dojmująca i powszechnie odczuwana: postępy

w rozwoju fabuły **obserwujemy**; aktualizacje znaczących przedstawień możemy sobie jedynie (nagle i niespodziewanie) **uzmysłowić**.

Lehmann twierdzi, że „Kryzys dramatu» końca XIX wieku to przede wszystkim efekt kryzysu czasu”⁴⁴, który bierze się z naukowych odkryć, wśród których wymienia teorię względności, teorię kwantów i pojęcie czasoprzestrzeni, oraz filozoficznych konstatacji (Bergson), dzięki którym nagle uświadomiono sobie jego względną, wieloraką naturę. To także kontynuacja lekcji, którą zawdzięcza Szondiemu. Ale czy rzeczywiście istota językowego znaku podlegała ograniczeniu, którym kierowała się fizyka od czasów Newtona? I nagle ulega zmianie jego charakter z powodu pewnych istotnych odkryć zmieniających rodzaj namysłu nad istnieniem świata? Einstein swoją szczególną teorią względności rzeczywiście zachwiał wyobrażeniem konstrukcji świata i zmusił do sformułowania go na nowo, jednak ta gra myśli, twierdzeń i konstatacji nie naruszała porządku dotychczasowych zjawisk, ale dawała im po prostu inne wytłumaczenie. Istota tych zjawisk pozostała przecież nienaruszona. Twierdzenie, że przekonanie o innej naturze czasu odzwierciedliło się w refleksji będącej treścią tekstów literackich, jest niewątpliwie słuszne, ale sposób funkcjonowania językowych i semantycznych struktur niewiele ma z tym wspólnego. Pewnie w jakiś sposób fakt odkrycia ich złożonej dynamiki, który pojawił się w propozycjach Derridy czy Rorty’ego, możemy zawdzięczać przełomowym spostrzeżeniom Einsteina⁴⁵. W końcu wszystko wiąże się jakoś ze wszystkim.

Nieuprawnione rozciągnięcie rozumowania ze skutków na przyczyny przydaje się Lehmannowi do uzupełnienia konstrukcji dialektycznego rozwoju dramatycznej formy: musi ona upaść w chwili, gdy czas przestaje być trwałym fundamentem wszelkiej natury wydarzeń. Klasyczny dramat, który według niego jest niczym innym niż intelektualnym wywodem i który aktualizuje w swoich historiach dialektyczny konflikt pierwiastka etycznego i estetycznego, wygnany poza ramy czasu upada. Albowiem to właśnie czas, owa stabilna struktura, wprowadza porządek wszelkich następstw: wyników i konfliktów. Skleja fabułę. Wprowadza ideę akcji i tak dalej. Wyplukanie czasu z siatki wydarzeń, manipulacja nim staje się ciosem w tekst⁴⁶. W świetle dużo bardziej złożonej dynami-

⁴⁴ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 257.

⁴⁵ Notabene wszystkie te kwestie wprowadził lub reinterpretował Einstein w swoich pierwszych artykułach, które pochodzą dopiero z roku 1905. Przedstawił w nich podstawy koncepcji nazwanej później szczególną teorią względności. Tam właśnie m. in. zaprzeczył absolutności czasu i przestrzeni. Lehmann z właściwą sobie dezynwolturą manipuluje datami.

⁴⁶ Por. tamże, s. 271.

ki tego tekstu, opartego na skomplikowanej idei czasu, choć nie od początku jasnej, całe rozumowanie Lehmann'a to strzał kulą w płot.

Do kwestii dialektyki jako istoty dramatycznego gatunku, której widmo pojawia się w tej chwili, podchodzimy z najwyższą niechęcią. Dialektyczna istota dramatycznego gatunku, pisze Lehmann, realizuje się w takich miejscach, jak „dialog, konflikt, rozwiązanie, wysoka abstrakcyjność formy, ujawnienie konfliktowej natury «ja»”⁴⁷. Dzięki temu „Aż do dziś utożsamia się go **jako** [podkr. moje – R.M.] artystyczną formę rozwoju wydarzeń z dialektycznym ruchem alienacji i przezwyciężenia”⁴⁸. „Historycy zaś wciąż powracają do metafory dramatu, tragedii i komedii, aby lepiej opisać sens i wewnętrzną jedność procesów dziejowych”⁴⁹. I naczelne stwierdzenie: „Dramat obiecuje dialektykę”⁵⁰, którego eksplikację możemy znaleźć parę zdań dalej: „Istotą dramatu jest uogólnienie, zarysowanie takiego modelu świata, w którym nie tyle pełnia rzeczywistości jako takiej zostaje ukazana, ile oglądamy ludzkie zachowania w sytuacji eksperymentu”⁵¹. Zwłaszcza to ostatnie stwierdzenie nadaje się do podchwycenia. Natręctwem analitycznego zapалу Lehmann'a, jak wcześniej w wypadku pomysłu dyskursu i modelu, tak i teraz, są ustabilizowane, ujednolicone, urzędowe struktury. Ale dialektyka rządzi nie tylko wewnętrzną konstrukcją dramatycznej formy, opisuje także napięcie między formą a ideą: pierwiastkiem zmysłowym i duchowym, które jednoczą się w dziele sztuki⁵². Jak przystało na ogólną i dobrą zasadę, dialektyka obejmuje zjawisko w pełni jego manifestacji i spełnia obie cechy tomistycznej doskonałości: *perfectio prima*, sama w sobie doskonale oddaje naturę historii i *perfectio secunda*, doskonale wypełnia zamierzenia celu dramatycznej formy, jaką jest piękne oddanie dziejów.

Hegel, na którego często powołuje się Lehmann, w „wykluczeniu realnego”⁵³ dostrzegał przeblask klęski dążącego do doskonałości ducha. Tragedia, jak referuje Hegla Lehmann, to opowieść o losie⁵⁴, który jednak rządzi się własnymi, niejasnymi prawami. Jego naczelną cechą jest obcość „jako bezosobowej siły, ślepej i nieokreślonej”, „zimnej konieczności” – cytuje Lehmann innego badacza, Christopha Menke⁵⁵. Ceną, którą

⁴⁷ Tamże, s. 46.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 47.

⁵² Tamże, s. 51.

⁵³ Tamże, s. 54.

⁵⁴ Tamże, s. 53.

⁵⁵ Tamże.

płaci dramat za uruchomienie tej siły, jest utrata kontroli nad estetycznymi jakościami tego dzieła sztuki, zaczynającymi prowadzić je w zgoła niepięknym kierunku. Z tej opresji może wybrnąć, tylko odrzucając brzydką prawdę świata realnego. W co popada? Odpowiedzi udziela Lehmann w rozdziale pt. „Prehistorie”. Wymienia tam o dziwo wiele wybitnych nazwisk i odkrywczych konceptów formalnych.

Piękna figura przeznaczenia zapisanego w historii dramatu ma jednak pewną wadę: wymaga ostrych, jednoznacznych, a miejscami bardzo wątpliwych założeń. A jeżeli nie los uczynimy naczelną kategorią dramatu? A jeżeli nie uznamy piękna za ostateczną instancję dzieła sztuki? A jeżeli zaprzeczmy istnieniu rzeczywistości? Albo zlekceważymy ją? Lub zniszczymy? A jeżeli postąpimy podobnie z całym gmachem zobowiązań o charakterze etycznym? I tak dalej. Takich przekroczeń możemy znaleźć w tekstach dramatycznych bardzo wiele. Wiek dwudziesty w przekroczeniach owych się wyspecjalizował i to tak dalece, że w końcu uznano, iż są one jedynym sposobem istnienia tekstów włączonych w nieustający taniec wzajemnych referencji. Złożony charakter obecności tekstu w przestrzeni otaczających go znaczeń, z których czerpie chwilowe sensory po to, aby za chwilę zapaść się w inne, to już dzisiaj odkrycie, którym możemy być trochę zmęczeni, jest jednak jak nowo poznane prawo przyrody: w jego władzy będziemy pozostawać jeszcze długo. Podobnie rzecz ma się z substancjalnymi, pozornymi stałościami struktury tekstu (fabułą, dialogiem, bohaterem etc.); ich rozmontowywanie rozpoczęło się na wielką skalę już u początków tego wieku – sam Lehmann o tym pisze, referując poczynania awangardy.

Jednak przyczyna, dla której naprawdę z niechęcią podchodzimy do kwestii dialektyki, polega na tym, że Lehmann w najmniejszym stopniu nie potrafi znaleźć połączenia między dialektyczną figurą Hegla a samym tekstem. Jego koślawa, archaiczna i niezbyt wyszukana koncepcja dramatu jako modelu tylko ujawnia generalny brak zrozumienia istoty tekstu, wspartego na języku – tym nieokiełznanym i chimerycznym żywicieli sensów i (ewentualnych) przedstawień. Derrida, o czym szeroko pisze Rorty, paradoksalnie był również kontynuatorem idei Hegla, który zdemontował kantowski, niewzruszony gmach obiektywnie istniejących zasad – w nich tkwiła nadzieja na zaczerpnięcie chłodnego i ożywczego haustu ze źródła prawdy na temat świata – i wprowadził typ myślenia opartego na braku stabilności, na pewności trwającej zaledwie chwilę, na oczekiwaniu na ciągle nową dialektyczną syntezę⁵⁶. Postanowienie He-

⁵⁶ Por. zwłaszcza rozdział pt. „Dziewiętnastowieczny idealizm a dwudziestowieczny tekstualizm” zawarty w cytowanej już książce: R. Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu*, s. 184 i n.

gła, że „filozofia powinna być raczej spekulatywna niż zaledwie odzwierciedlająca”⁵⁷, spowodowało, iż w miejsce filozofii jako nauki

stworzył [...] nowy gatunek literacki eksponujący względny charakter znaczenia wyboru słownika, oszałamiającą różnorodność słowników do wyboru, oraz wewnętrzną niestabilność każdego z nich. Hegel w dobitnych słowach wypowiadał się o głębokiej pewności osiąganey dzięki uzyskaniu nowego słownika, nowego gatunku, nowego stylu, nowej dialektycznej syntezy – na temat poczucia, że w końcu teraz po raz pierwszy uchwyciliśmy rzeczywistość taką, jaką jest ona naprawdę. W dobitnych słowach wypowiadał się także o tym, że ta pewność trwa tylko chwilę⁵⁸.

Derrida i inni tekstualiści, jak ich nazywa Rorty, kontynuują tę ideę, podkreślając niestabilność tekstu, jego ruchliwość i ruchliwość poszczególnych, zawartych w nim znaczących całości. Mówią o tym, że sposób, w jaki tekst odnosi się do świata, nie opiera się na zewnętrznych, danych i wspólnych dla wszystkich zasadach, przeciwnie, wszystkie te odniesienia są prawomocne jedynie wewnątrz jednego systemu językowego, czerpią swe znaczenie zatem wyłącznie z jednego z wielu równorzędnych słowników. Mówią, że „powinno się odrzucić pewną strukturę wzajem powiązanych idei – prawdy jako korespondencji, języka jako obrazu, literatury jako naśladownictwa”⁵⁹. Derridiańskie „nie ma nic poza tekstem”, które zresztą Rorty wykipiwa, jest głosem w dyskusji o rzeczy fundamentalnej i nie pozostającej wyłącznie w domenie filozofii, ale także literatury i dramatu, a więc tej nieustającej wątpliwości, która trapi każdego, gdy wypowiada się o świecie i każe zadawać pytanie: o czym tak naprawdę mówi? Rorty zwraca uwagę, że towarzyszy teraz tym pytaniom nowe nastawienie: nie mają one charakteru epistemologicznego, ale semantyczny. Boimy się już pytać o prawdę i pytamy zaledwie o znaczenia w nadziei, że ich systematyka otworzy przed nami odnowione oblicze świata.

Dialektyczna diagnoza Lehmana nie bardzo zgadza się ze stanem dramaturgii w dwudziestym wieku, która obfituje w wiele tekstów wybitnych. Nie dziwi przeto, że w dalszej części wywodu Lehmann przestaje akcentować kryzys dramatu. Szondi, który dotychczas służył mu za ubezpieczeniową polisę, kończy swoją analizę na roku 1950. Pewien kłopot, jaki pojawia się w związku z koncepcją wyczerpania dramatycznej formy i jej kryzysu, który szeroko rozwija na wstępie książki, zostaje rozwiązany gładko: jest świadectwem rozejścia się dróg teatru i dramatu⁶⁰. Lehmann pisze:

⁵⁷ Tamże, s. 192.

⁵⁸ Tamże, s. 193.

⁵⁹ Tamże, s. 185.

⁶⁰ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 65.

Powstanie teatru reżysera [czyli teatru, który nie jest teatrem dramatycznego autora – przyp. R.M.] w dużo większym stopniu potencjalnie tkwiło już w estetycznej dialektyce teatru dramatycznego, który w swoim rozwoju jako „formy występu” coraz częściej odkrywał środki wyrazu zupełnie niezależne od tekstu⁶¹.

Ale w tym momencie możemy zapytać, co się stało z dramatem? Dotychczas to dramat rozwijał się dialektycznie. Gdzie podział się stan wyczerpania dramatycznej formy, będący skutkiem zwycięstwa ducha nad pięknem, skutkujące „odrzućciem realnego”, które na początku książki wywodzi z taką swadą? Jakie są dalsze skutki dialektycznego, historycznego rozwoju tej formy? Tekst istnieje sobie nadal i to całkiem nieźle, skoro sam Lehmann z elegancją przyznaje, że „Te «zdekonstruowane» odmiany **tekstów** [chodzi o wcześniej wymienione w tym kontekście teksty Artauda, Witkiewicza i Gertrudy Stein – przyp. R.M.] antycypują literackie elementy postdramatycznej estetyki **teatralnej**”⁶², pozostaje tylko pytanie, czemu nie obejmuje ich logika dialektycznego rozwoju, która wyparowuje jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki.

Być może, że kryje się za tym przyczyna banalna; taki niepokój rodzi się, gdy czytamy zdanie, które pojawia się w trakcie wywodu dotyczącego rozejścia się dróg teatru i dramatu:

Twórczość Gertrude Stein uchodziła i nadal uchodzi za niesceniczną, co w pełni zgadza się z prawdą, jeśli mierzyć jej teksty kategoriami i oczekiwaniami teatru dramatycznego. Wystarczy zapytać, jaki „sukces” odniosły jej sztuki na scenie, by obwieścić jednoznaczną porażkę Stein jako autorki sztuk teatralnych⁶³.

Czyżbyśmy byli świadkami odświeżenia sporu zaprzatającego teatrologię od jej narodzin w formie akademickiej dyscypliny, sporu, który był znakiem gwałtownej, agresywnej, hałaśliwej emancypacji teatru i który swe ostrze obrócił przeciw dramatowi? Wytoczono wiele argumentów na korzyść swoistej wartości teatru jako suwerennego dzieła sztuki. Zgiełk, jaki się wtedy podniósł, osiągnął swe apogeum w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Pozostawmy tę wątpliwość nierozstrzygniętą.

⁶¹ Tamże, s. 66.

⁶² Tamże, s. 65.

⁶³ Tamże, s. 65.